

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS**

SABRINA JULIANA SCHNEIDER

A ESCUTA DA FALA MARGINALIZADA EM *ANCESTRAL NA VOZ ASCENDENTE*

PORTO ALEGRE

2015

SABRINA JULIANA SCHNEIDER

A ESCUTA DA FALA MARGINALIZADA EM *ANCESTRAL NA VOZ ASCENDENTE*

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras, pelo Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

Porto Alegre

2015

AGRADECIMENTOS

De início, peço licença pra chegar e, como disse Mercedes, *gracias a la vida*.

Agradeço aos familiares que acreditaram na minha vontade e determinação e me possibilitaram voar livre para o destino ao qual fui chamada. Mãe, pai e irmã: vocês fazem com que me sinta muito grata e feliz por vocês existirem e serem tão lindos seres de luz!

Às amigas e amigos da casa do estudante: grata por terem sido a família que me acolheu logo no começo da jornada (des) acadêmica. Seres lindos que me mostraram a coletividade, irmandade, a troca sincera, a música orgânica, a luta por nossos direitos, a capoeira, a paciência e a força pra vencer os desafios de morar junto. Agora entendo o verso que canta “quem vive junto, nunca pode viver só”.

Às amigas e amigos do campus do Vale e das caminhadas no mundo, acampamentos, noites e dias de arte. Gratidão por me ensinarem novas ideias e novas histórias, mas principalmente, que cada dia é um espetáculo. Valeu!

Às bruxas do meu coração, filhas de Eva, companheiras poderosas que fortalecem meu ser e meu fazer artístico. Salve, manas!

À trilha sonora companheira dos dias e noites, sambas e jazz, cumbias e rock progressivo.

Agradecimentos especiais à professora Ana Lúcia, que aceitou a proposta de orientar esse trabalho, mesmo sabendo das dificuldades, e à Sofia, que me ajudou na reta final, com a sua consultoria. Sou muito grata por vocês terem aparecido nesse caminho, pelas conversas e pela paciência que tiveram comigo.

À galera do rancho, que topou ser voluntária nas filmagens iniciais naquele solstício de inverno, e principalmente a Diogo, Gilda e Anita que foram essenciais na produção do vídeo: gratidão! Muito grata também aos lindos revisores Vini e Lucho, que também me ajudou com o espanhol/portunhol, e todas e todos que me emprestaram o computador para escrever o texto e a casa para descansar.

Agradeço também ao Mestre Telmo e a Banda Kalunga, desejando que continuemos andando juntos e fazendo um som de resistência. Salve, Kalungas! Muito grata por nosso bando fazer parte da luta poético-política, da arte engajada, da camaradagem... desse jeito "kalungueiro" de ser.

Espero aqui ter contemplado todxs que me auxiliaram nessa caminhada, mesmo sem citar nomes. Vocês sabem que são muito importantes e sozinha, eu não seria nada. Gratidão por serem coloridas notas musicais na linda sinfonia da vida! Amo vocês!

“Hoje eu estou com frio. Frio interno e externo. Eu estava sentada ao sol
escrevendo e supliquei, oh meu Deus! Preciso de voz.”
Carolina Maria de Jesus, em *Meu Estranho Diário* (1960)

“O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a ele”.
Regina Dalcastagné, em *Vozes nas Sombras* (2008)

“Que bom seria se não precisasse cantar nossa dor.
Não cantasse a tristeza, só cantasse o amor”.
Mestre Telmo Flores, na canção *Samba firme e forte na luta* (2014)

RESUMO

Neste trabalho de conclusão desejo mostrar a importância das narrativas orais e discutir o seu valor, uma vez que elas trazem a paixão que vai além dos documentos oficiais da escrita da História, bem como propor um espaço na academia para a discussão a partir de Poéticas marginalizadas. O vídeo *Ancestral na Voz Ascendente*, traz a história de mulheres, retratando as sociedades machistas nas quais elas viveram, cada uma a seu tempo e espaço. Nele, estabelece-se um diálogo entre duas formas distintas de narração de histórias (ZUMTHOR, 2005). Uma narrativa é feita por Anita, que está em casa e, de forma espontânea, relembra a história de sua mãe, uma pastora de ovelhas. A outra é constituída por uma performance feita por Gilda, na qual a artista recupera a história de suas antepassadas indígenas: a bisavó retirada da aldeia para ser escravizada em uma fazenda, e a avó vendida para uma família da cidade para exercer atividades domésticas. Pensando numa tradição contínua, passada pela oralidade, busca-se valorizar as vozes subalternizadas das mulheres entrevistadas, registrando suas narrativas como forma de resistência ao poder do colonizador. O conteúdo do vídeo e a sua análise no texto são, além de tudo, questionamentos sobre a forma ocidental de narrar a história e a poesia da humanidade, cujo discurso oficial esquece a parte que cabe aos marginalizados e às mulheres, inscrevendo, geralmente, a perspectiva patriarcal como única. Dessa forma, trata-se de um trabalho sobre e de resistência da mulher e dos subalternizados.

Palavras-chave: Poéticas marginalizadas. Narrativa oral. Performance. Ancestralidade.

RESUMO

En esta monografía deseo mostrar la importancia de las narrativas orales, ya que muestran una pasión que va más allá de los documentos oficiales de la historia escrita. Igualmente propongo un espacio dentro de la academia para discutir su valor a partir de poemas marginalizados. El video ancestral en la voz ascendente, contiene la historia de mujeres retratando las sociedades machistas en las cuales viven, cada una en su tiempo y espacio. En el video se establece un dialogo entre dos formas distintas de narración de historias (ZUMTHOR, 2005): Una de las narraciones es hecha por Anita de manera espontanea recordando la historia de su madre la cual fue una pastora de ovejas. La otra historia está constituida por una performance hecha por Gilda, en la cual se recupera la historia de sus antepasadas indígenas: la bisabuela que fue extirpada de su aldea para convertirse en esclava en una hacienda y la abuela vendida para una familia de la ciudad para transformarse en empleada doméstica. Pensando en una tradición continua, pasada oralmente, se pretende valorizar las voces de las mujeres entrevistadas, registrando sus narraciones como forma de resistencia al poder del colonizador. El contenido del video y su análisis en el texto son, más que todo, cuestionamientos sobre la forma occidental de narrar la historia y poesías humanas, cuyo discurso oficial se olvida de la parte que corresponde a marginales y mujeres, inscribiendo generalmente la perspectiva patriarcal como única. De esta forma se trata de un trabajo sobre y la resistencia de la mujer e de los subalternos.

Palabras clave: Poetizas marginalizadas. Narraciones orales. Performance. Ancestralidad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 A POESIA E O CORPO	10
1.1 A ancestralidade nas Narrativas orais	11
1.2 A arte da performance	14
1.3 O registro visual de uma narrativa oral	17
2 AS POÉTICAS MARGINALIZADAS OU A IMPORTÂNCIA DE CONTAR UMA OUTRA HISTÓRIA	22
3 ANCESTRAL NA VOZ ASCENDENTE: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO VÍDEO E SUA ANÁLISE	28
3.1 A narração de Anita	33
3.2 A performance de Gilda	34
CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40

INTRODUÇÃO

*No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos —
O verbo tem que pegar delírio.
(Manoel de Barros)*

A poesia é um delírio. É a quebra da simetria, do cotidiano, da monotonia. É também uma troca. As palavras trocam de sentido, de lugar no mundo. Elas saem de uma memória e passam a ser outra. Elas vivem no presente. O poeta troca energia com quem ouve sua poesia. Eles se tocam sem se tocar. A arte é uma ferramenta de subversão. É uma invenção do contraponto. A poesia é do contra - é contra tudo o que não combina com ela. Às vezes, as palavras tocam quem as escuta, vão além da escrita e além do tempo.

A poesia é também usada pela elite. Ela traz um status. Saber usar as palavras é se colocar entre os poderosos. Saber contar outra versão da história é contrapor a que foi contada pelos “vencedores” (quase sempre, aqueles que tinham a caneta na mão). Saber contar a história de nossa ascendência é transgredir a história oficial, afinal viemos de “tudo o que não presta”¹ - quilombolas, negros, índios, latinos. Nossos avós foram escravizados, roubados, tirados de sua terra. Ascendência é uma referência aos pais, avós, isto é, os progenitores, os ascendentes. Somos descendentes da resistência e resistentes somos aos colonizadores.

¹ Frase dita em fevereiro de 2014 pelo deputado gaúcho, presidente da Frente Parlamentar da Agropecuária, Luís Carlos Heinze (PP-RS) em relação a índios, quilombolas e homossexuais.

Saber narrar a história de nossas mães é defender a linhagem materna, apagada pela história, pelos cartórios que registram o nome do pai. As mães do Brasil são mães de luta, são mães de dor. Iracemas que pariram os filhos da dor. Foram tiradas da família, enganadas pelos homens. E será que já não são mais?

Este trabalho é sobre um curta chamado *Ancestral na voz ascendente*, que foi desenvolvido a partir dos estudos da disciplina Literatura Oral Tradicional e do passeio pelo mundo artístico da produção audiovisual contemporânea. No primeiro semestre de 2014, comecei a discutir a importância da oralidade, da história que vai passando para além da escrita, através da música, dos ritos e da conversa cotidiana. Pensando que “não é apenas com as palavras que uma narrativa é transmitida, mas também com o corpo, os gestos, os olhares, os ritmos” (ZUMTHOR, 2007, p. 91), foi possível observar uma poética oral da literatura, não puramente estética, mas também transmissora de conhecimentos e tradições.

Estudar a literatura oral e a voz das minorias num espaço elitista em que a maioria branca dita as regras é um esforço que se faz em nome da poesia e da história que não teve vez de ser ouvida. Neste trabalho, a poética da voz ascendente da minoria aparece no vídeo co-produzido com Diogo Dubiela. Nele, um jogo dialógico entre duas narrativas é estabelecido para criar um clima de rememoração do passado de luta das mulheres e questionar o que é instituído como a "verdadeira história". Isso implica em levar em consideração o regime colonial e a subalternização do chamado Terceiro Mundo, incluindo aqui o silenciamento das mulheres enquanto sujeitos subalternizados pela dominação masculina e colonialista, preocupando-nos para que "os oprimidos [e as oprimidas] não se calem e reclamem sempre o seu direito de narrar suas experiências, suas insurreições, suas memórias, suas tradições e suas histórias" (CARVALHO, 2001, p. 124).

O texto está dividido em três partes. Na primeira, “A poesia e o corpo”, aparece a reflexão sobre a oralidade e sua importância para a Literatura e a História. Também há o estudo da arte da performance, com base nos teóricos Paul Zumthor e Renato Cohen, e uma reflexão sobre o registro visual de uma narrativa oral com base nos estudos de Luciana Hartmann. Na segunda parte, “As poéticas marginalizadas”, busca-se colocar em discussão a história da mulher e dos subalternizados em contraponto à história oficial que foi escrita da perspectiva do colonizador. Para tal, utilizamos a obra

dos autores Pós-colonialistas Walter Dignolo, Ella Shohat e Robert Stam. Por último, há uma descrição do processo de criação do vídeo *Ancestral na voz ascendente* e sua análise, trazendo para o estudo as questões que apresentam as maneiras distintas de narrar uma história: espontaneamente ou em forma de performance, em meio escrito, oral ou audiovisual, e o modo como se construiu o vídeo. Recomendo ao leitor assistir o vídeo antes da leitura de todo o trabalho (link do youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=2i42eeEzMyg>).

1 A POESIA E O CORPO

Através do corpo, mostramos ao mundo o que somos e também o que estamos sentindo. Nossa postura perante as situações é traduzida no corporal e com ele, por meio de gestos, vozes e olhares, os pensamentos são comunicados. A maneira como nos portamos e como fomos condicionados a agir está ligada diretamente aos modos como o corpo é visto e construído socialmente, ou seja, existem certas regras de como ser e portar-se dentro da estrutura social na qual vivemos. Assim sendo, existem forças que condicionam o controle do corpo. Um exemplo disso é a questão dos direitos reprodutivos e sexuais das mulheres, sempre discutidos com grande tensão entre o Estado e a população, ou a manifestação da diversidade sexual que implica em conflitos com as instituições e com certos grupos da nossa sociedade, que repreendem os sujeitos que não estão de acordo com o padrão heteronormativo² estabelecido. Por isso, o corpo é território de luta e é através dele que podemos transformar aquilo que está (im)posto e realizar o que há de mais sublime no ser humano: criar, isto é, inventar música, dança, teatro, magia.

No entanto, mesmo com a imposição de padrões para o controle do corpo, os seres humanos são capazes de criar a vida através da expressão de suas emoções, seus questionamentos e a grande capacidade de transformação que a arte traz. É no corpo que nasce a poesia e por ela se estabelece um diálogo com outras áreas da vida, como a memória, a luta e a ancestralidade. Antes mesmo do surgimento da escrita, os seres já tocavam música, criavam sons com a voz e com instrumentos e também

² Heteronormativo: padrão de vida que só leva em consideração a heterossexualidade e comumente é tido como modelo moral, afetuoso e sexual a ser seguido. É considerar a heterossexualidade como normalidade e regra e as diferentes formas de demonstração afetuosa e sexual como desviantes. Disponível em: <http://www.guiadedireitos.org>. Acesso em dez. 2015.

combinavam palavras que contavam histórias. Ainda hoje, essa tradição da poesia oral/corporal é mantida por contadores de histórias, *griots*³, artistas e na vida cotidiana.

1.1 A ancestralidade nas narrativas orais

Uma teia que une os tempos é tecida pelo contador de uma narrativa oral. Lembrando o passado dos ancestrais, a narrativa traz ao presente a vida e os sentimentos de outro tempo, ou seja, reconecta quem narra e quem ouve a uma temporalidade outra que também faz parte do instante vivido. Por isso, este é um momento único de transmissão de saberes, no qual o narrador ou narradora rememora a tradição coletiva de um povo.

O linguista Lynn Mario de Souza realiza considerações tendo em vista as culturas indígenas do Brasil:

Numa cultura oral, as narrativas apresentadas em performances orais são vistas como sendo de propriedade coletiva da comunidade e herdadas dos antepassados; são aprendidas através da memória e passadas de geração em geração. O contador não se vê como criador da narrativa, e sim como uma espécie de transmissor; ou seja, ele é um elo numa cadeia infinita de repetidores e guardiões das narrativas ao longo das gerações. A cada ato de contar, não é apenas a narrativa em si que é repetida, mas também toda a tradição oral da comunidade é revivida. (SOUZA, 2006, p. 26)

Assim, a ancestralidade é lembrada, mantida e revivificada entre os povos originários através da tradição oral, narração de histórias, cantos e toques de instrumentos. Da mesma maneira, o teórico ganês Kwame Appiah (1997) lembra que os

³ *Griot* (ou ainda *jeli* ou *djéli*): palavra usada para designar um personagem importante na estrutura social da maioria dos países da África Ocidental, cuja função primordial é a de informar, educar e entreter. O ou a griot é antes de tudo um guardião ou guardiã da tradição oral, especialista em genealogia, história e literatura de seu povo. Ensinam a arte, o conhecimento de plantas, tradições, contam histórias e ainda hoje vivem em muitos lugares da África Ocidental, incluindo Mali, Gâmbia, Guiné e Senegal, e estão presentes entre os povos Mandê ou Mandingas (Mandinka, Malinké, Bambara, etc.), Fulas (Fula), Hausa, Songhai, Tukulóor, Wolof, Serer, Mossi, Dagomba, entre os árabes da Mauritânia e muitos outros pequenos grupos. A palavra pode ter derivado da transliteração para o francês "guiriot" da palavra portuguesa "criado", o que causa dúvidas a respeito de seu uso. Por não encontrar palavra com sentido equivalente em outra língua, preferi manter o termo francês, explicando e questionando sua origem. Fonte: Educação, Identidade e Literatural Oral: O griot na diáspora africana. (CARVALHO, 2014)

africanos são herdeiros de uma tradição contínua, pois o passado está muito próximo do seu presente. Isso estaria ligado diretamente às narrativas orais, preservadas pelos contadores e não (apenas) pelos livros. Grande parte das culturas do continente africano têm suas histórias, seus mitos e ensinamentos passados de geração para geração através da oralidade, como brinca Hampaté Bâ⁴ (2010) em relação aos primeiros arquivos e bibliotecas do mundo terem sido o cérebro dos homens e das mulheres, demonstrando como está viva e presente esta tradição. Dessa tradição nós somos ascendentes, ou seja, herdamos nossas línguas, costumes rituais, práticas, como o uso de plantas e as manifestações artísticas e culturais, como canções e toques percussivos, dos povos ancestrais que aqui e além-mar viviam.

A narrativa tradicional apresenta a coletividade manifestada na figura de quem conta. Mesmo que o contador acrescente elementos a partir de sua criatividade individual, ele está dialogando com as origens da história coletiva, com as lendas e maneiras de explicar o mundo pela visão de seu povo, uma vez que representa "um papel público, não um eu particular" (APPIAH, 1997, p. 115).

Em África e nas demais culturas baseadas na fala, "a tradição oral é a grande escola da vida e dela recupera e relaciona todos os aspectos. [...] Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação" (BÂ, 2010, p. 169). Assim, a palavra tem um poder e uma importância diferenciados de uma cultura que valoriza mais a escrita e nela constrói a sua tradição. Para ilustrar essa importância, transcorre aqui a história de criação do ser humano pelo olhar da tradição bambara do Mande (Mali):

⁴ Amadou Hampaté Bâ (1901-1991), nascido na região de Bandiagara, atual república do Mali, recebeu na infância formação dos conhecimentos tradicionais e islâmicos e depois realizou estudo formal nas escolas coloniais e em Paris. Sua obra literária mais conhecida é *Amkoullell, o menino fula*, narrativa autobiográfica que traz as questões da tradição africana junto à presença do colonizador. Foi um entusiasta dos saberes ancestrais, e sua extensa obra defendeu a valorização das tradições orais e saberes iniciáticos preservados pelos tradicionalistas da África Ocidental, a quem considera bibliotecas vivas. (Adaptado da publicação da Semana da África na UFRGS, v. 1 n. 1, mai. 2014.)

A Palavra, Kuma, é uma força fundamental que emana do próprio Ser Supremo, Maa Ngala, criador de todas as coisas. Ela é o instrumento da criação: Aquilo que Maa Ngala diz, é!, proclama o chantre do deus Komo. O mito da criação do universo e do homem, ensinado pelo mestre iniciador do Komo (que é sempre um ferreiro) aos jovens circuncidados, revela-nos que quando Maa Ngala sentiu falta de um interlocutor, criou o primeiro homem: Maa. (BÂ, 2010, p. 183)

Aqui, vemos a força da palavra que cria os seres humanos, o mundo, tudo o que existe. Adolfo Colombres reflete sobre o poder criador da palavra no livro *A Celebração da Linguagem*. Para ele, existe uma força vital compreendida por um certo tipo de palavras, cujos sentidos se confundem ao da própria alma humana. Por isso, em algumas culturas, os dois conceitos, palavra e espírito, estão ligados:

[...] *animus* em latín, *pneuma* em grego, *ñe'e* o palabra-alma entre los mbya-guarani. En los hieroglifos egipcios, la boca designa la fuerza creativa. Para los bantu, el fluir de la voz se identifica con el de la agua, la sangre y la esperma. Para los tuareg de el Sahara, aliento y alma son la misma cosa, por lo que para proteger a esta última se cubren la cara con un velo negro de fina gasa. (COLOMBRES, 1997, p. 12)

Desse modo, a palavra contém um poder intrínseco, criador, fecundante, que põe em movimento forças antes estáticas. Colombres completa a reflexão com a ideia de que a palavra com esse poder de criar é a palavra-fogo e as palavras falsas, banais, que não comunicam com a voz da alma, são palavras-jogo:

Están la palabra-fuego y la palabra-juego. La primera alberga la fuerza vital y el poder nombrador, busca de una forma y deviene una regla mutante, siempre dirigida a la aprehensión del mundo. La palabra-juego es banal, no bucea el numen de las cosas. Se despliega por la superficie de las mismas en demostraciones un tanto obvias, que nada revelan. (COLOMBRES, 1997, p. 13)

A recepção de uma narrativa oral pode significar um aprendizado, como no caso citado dos jovens recém iniciados na tradição do Mande ou nas rodas de capoeira quando um mestre relembra as artimanhas e habilidades dos negros fujões. Mas, também pode ter um tom de brincadeira, recreação ou então de questionamento do que está imposto num gesto passageiro de desconstrução que permanece na memória de quem assistiu a performance. Assim, as narrativas orais preservam e propagam através

da memória os ensinamentos dos antigos, costumes, jogos, cantos e histórias, ou seja, o patrimônio cultural de um povo, de geração em geração.

Ruth Finnegan faz considerações sobre diversas culturas que, mesmo sem escrita, expressam sua poesia oralmente. A pesquisadora traz explicações sobre narradores, mensageiros e transmissores dos saberes tradicionais, dos quais

[...] muitos vagueam de um lugar para outro, atuando para públicos diversos, como por exemplo, os modernos trovadores mouros, os cantores de louvor dos haussá no Norte da Nigéria, os menestréis profissionais e os contadores de sagas entre os tártaros das estepes longínquas da Ásia, ou os primeiros poetas irlandeses, [...] os bardos oficiais dos reis Zulus, os poetas pastores tohunga da Polinésia ou a elite intelectual altamente treinada de Ruanda. (FINNEGAN, 2006, p. 73)

Os narradores e narradoras orais, sejam eles especialistas nessa atividade ou pessoas comuns que contam causos, são parte essencial das culturas que valorizam a ancestralidade. O ato de narrar dialoga com o passado da tradição.

1.2 A arte da performance

Ao se narrar uma história, um momento único é inventado no mundo, mesmo que essa narrativa já tenha sido feita muitas vezes. Nesse momento, é traçado um jogo dialógico entre quem conta e quem ouve, além de se criar mais um “elo numa cadeia infinita de repetidores e guardiões das narrativas ao longo das gerações” (SOUZA, 2006, p. 204), uma corrente que se mantém forte com o passar do tempo e não depende da escrita. É a resiliência, ou seja, a tradição se rompe, se transforma, mas não é apagada – as raízes permanecem.

O momento da narração, no qual se unem a situação e a tradição, constitui o que se chama performance: um momento único, firmado na relação entre os participantes através da fala, gestos, olhares, ritmos. Enfim, a performance encanta todo o corpo, tanto de quem a realiza quanto de quem a assiste. A esse respeito, Paul

Zumthor (1998, p. 81), explica que “a palavra oral [...] nunca existe num contexto puramente verbal, como ocorre com a palavra escrita. As palavras proferidas são sempre modificações de uma circunstância total, existencial, que sempre envolve o corpo”.

O jogo é mantido na troca de olhares, nas sensações corporais, nas vozes e nos ritmos de quem produz e de quem recebe. Ou seja, a narração de histórias (ou performance) tem uma natureza interacional. O que seria do teatro, do show e mesmo da tradição se não houvesse para quem falar? Maria Rosa Duarte Oliveira, sobre esse "encontro de presenças", escreve que

a voz atualiza-se em diferentes meios, em diferentes situações da performance, mas nunca é apreendida totalmente, é sempre passagem, relação, movimento nômade, encontro de presenças que se tocam por um átimo de instantes para se deslocarem logo depois em processo de movência e transformação. (OLIVEIRA, 2009, p. 4)

Narrativa oral é também sentir na pele, se identificar. Ainda sobre a natureza passageira da performance, há o seguinte poema:

palavras, tendas nômades armadas
ao longo de uma vida
reunidas, acampamento de uma noite.
(ZUMTHOR apud OLIVEIRA, 2009, p. 1)

O poema de Paul Zumthor lembra a narrativa oral, a reunião de palavras que dura certo tempo (uma noite). O acampamento é de uma noite porque a fala é fugaz, mesmo que permaneça na lembrança. As palavras se reúnem para formar uma performance e, depois que essa terminar, não se repetirá. Ainda que as mesmas palavras se encontrem mais uma vez, será outra noite, outro acampamento.

A análise da comunicação de um texto oral deve levar em conta o conjunto de circunstâncias que o acompanham. Isso quer dizer o contexto no qual ele foi dito, onde, quando, por quem e, além de tudo isso, quem ouviu e presenciou. A narração de uma narrativa oral, segundo Zumthor no livro *Escritura e Nomadismo*, é um “momento de recepção privilegiada” (ZUMTHOR, 2005, p. 76), porque é única.

Seja a narração de histórias preparada ou improvisada, ela tem um caráter momentâneo. É uma voz que a transmite e que, em um exato instante, a “transforma num monumento incomparável, porque único” (ZUMTHOR, 2005, p. 76). A transmissão de uma narrativa oral é, portanto, constituída no aqui e agora e, mesmo que a performance seja repetida, ela não será executada nem recebida da mesma forma que foi anteriormente.

Richard Schechner (2011), estudioso da arte, define que

Algo ‘é’ performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que ‘é’ performance sem antes referir às culturais específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforma numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura de período histórico para período histórico. (SCHECHNER, 2011, p.12)

Em *Performance como Linguagem*, Renato Cohen também aponta a performance como um momento único, e este se aproxima de um ritual. Ele escreve que

[...] talvez a marca mais forte que vá caracterizar, na atuação, o performer como alguém distinto do ator-intérprete é essa capacidade de condução do espetáculo-ritual, valorizando a *live art*, a arte que está acontecendo ao vivo, no instante presente. (COHEN, 2002, p. 109).

Assim como os contadores de história tradicionais, o performer contemporâneo se utiliza de um momento ritualístico para transmitir sua mensagem. Cohen (2002), inclusive, chama de “ritualização do instante-presente” o momento de recepção e realização da performance.

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e recebida [...]. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. (ZUMTHOR, 2007, p. 33)

Mesmo sendo um ritual do presente, a performance tem suas bases no passado, na tradição que é ligada ao instante-agora. A preparação anterior à realização do ato performático está conectada às experiências do/da performer e isso está ligado a todas as maneiras de se performatizar. Também a narrativa espontânea, que, em geral, não tem um planejamento no que diz respeito à atuação, está ligada a uma tradição, que é percebida nos modos de contar, nos gestos, sons, palavras e tudo o que tem a ver com a memória.

Logo o ritual é realizado de modo que nem o tempo, o espaço e nem os indivíduos nele envolvidos são os mesmos da vida cotidiana. Pessoas, tempo e espaço estão sob influência de uma atmosfera simbólica que os ressignifica e transforma seus atributos e status (CARVALHO, ano, p.)

As narrativas orais trazem elementos para compreender as maneiras pelas quais as pessoas lembram e fabricam suas memórias. Elas são, como escreve a pesquisadora em História Oral Dora Schwarzstein, “diálogos entre las experiencias pasadas y el contexto presente y cultural en el que se recuerda”⁵ (SCHWARZTEIN, 2001, p. 14). Isso tem a ver com a característica do instante-presente, sua ligação com o contexto em que aparece e o passado (memória). A autora ainda diz que as narrativas orais/performances "incluyen interrelaciones cuya naturaleza no es facil comprender, entre memorias privadas, individuales y publicas, entre experiencias

⁵ Tradução livre: diálogos entre as experiências passadas e o contexto presente e cultural no qual são lembradas.

pasadas, situaciones presentes y representaciones culturales del pasado y el presente” (SCHWARZTEIN, 2001, p. 14).⁶

Al reafirmar o concepto de literatura oral queremos decir también que lo literario no debe ser definido por la letra, por la escritura, sino por el relato y por el canto, por la expresión narrativa y poética en sí, al margen del sistema por el que se canaliza. (COLOMBRES, 1997, p. 71)

A literatura tem valor estético e poético que ultrapassa a escrita. Assim, estamos ligando, no instante-agora, a subjetividade de quem conta a de quem ouve, o passado da tradição à percepção presente dos indivíduos que participam do ritual de narração e o jogo mágico da poesia oral ao ruído estridente da nossa sociedade ocidental.

1.3 O registro visual de uma narrativa oral

De que forma se conserva o imaterial? Talvez a resposta encontrada pelos pesquisadores dessa área seja “congelá-lo” no tempo em forma de imagem. O registro visual de uma narrativa oral tradicional é uma maneira de transmissão que ultrapassa os limites do agora no que diz respeito a quem narra. A mensagem do narrador ou narradora está gravada no vídeo e é possível acessá-la mais de uma vez para mais de um público.

Trabalhando com os jogos de memória, é possível fazer conexões com o que é contado e o contexto em que acontece a narração, além do contexto em que há a reprodução do registro visual, ou seja, sempre é possível (re)conectar a mensagem do contador ou contadora com o contexto de apresentação de um vídeo. No caso de uma narrativa oral filmada, o público que assiste o filme tem acesso aos mesmos momentos catárticos que o público presente no espaço da performance. A imagem é uma

⁶ Tradução livre: incluem inter-relações cuja natureza não é fácil compreender, entre memórias privadas, individuais e públicas, entre experiências passadas, situações presentes e representações culturais do passado e do presente.

outra nova realidade, que traz ao espectador novas percepções. Ela tem o seu tempo próprio: uma conjugação de distintas temporalidades para criar uma nova e única temporalidade.

Na realização de um filme/vídeo, seja ele ficcional, documentário ou etnográfico, vem sempre implícita a ideia de que uma história deve ser contada, história no sentido amplo, de uma narrativa que permita, através de sua estrutura, a compreensão de determinados conceitos, hábitos, valores, técnicas, comportamentos, modos de ser e de pensar de uma cultura. (HARTMANN, 2008, p. 6)

Os filmes que têm forma de crônicas etnográficas, ou seja, “vídeos de curta duração que destacam um aspecto da etnografia, uma narrativa oral, a trajetória de um narrador, uma prática cotidiana, uma forma de sociabilidade, um aspecto da paisagem urbana” (ROCHA; DEVOS, 2009, p. 107), têm um compromisso com a documentação de um tempo e um espaço. Através dessas imagens, é possível interpretar nosso mundo, passado e presente.

Os antropólogos Ana Luiza Carvalho da Rocha e Rafael Devos, integrantes do grupo de pesquisa Banco de Imagens e Efeitos Visuais (PPGAS - UFRGS), lembram que essas narrativas constituem “fragmentos do patrimônio etnológico urbano” (ROCHA; DEVOS, 2009, p. 107). Portanto, os registros visuais de narrativas orais podem ser considerados crônicas etnográficas, as quais têm o objetivo de colocar o espectador em contato com determinado contexto, revelar significados relacionados a certos grupos e certas dinâmicas culturais. É o que caracteriza o registro do patrimônio cultural imaterial. Nosso vídeo se inspira e se aproxima desse tipo de registro, no entanto sua forma e conteúdo também são marcados pela poesia e performance.

José Jorge de Carvalho, professor da Universidade de Brasília, recupera alguns momentos da história do registro da cultura imaterial, trazendo os passos dados pelos pesquisadores dessa área - "etnomusicólogos, etnocoreógrafos, antropólogos, sociólogos, historiadores, especialistas em literatura oral" (CARVALHO, 2004, p. 2) - desde o século 19. Ele escreve que, de início, "o pesquisador [...] não se sentia comprometido com o destino das comunidades de onde saíam aqueles documentos"

(CARVALHO, 2004, p. 3), ou seja, seu trabalho estava focado na catalogação e conservação de patrimônio imaterial sem olhar para os sujeitos produtores da cultura, diferente do trabalho de agora em que nós temos uma relação com a comunidade de onde sai o "documento", a história, o poema, a obra de arte.

Com o surgimento da gravação, iniciou-se o "trabalho comparativo" com a música dos povos vivos e "desse esforço surgiram as grandes hipóteses sobre as artes performáticas da humanidade". "Por meio da gravação e, depois, do filme, foi possível colocar também nos arquivos os documentos das tradições orais dos povos que traziam diversidade e singularidade à nação" (ROCHA; DEVOS, 2009, p. 107), ou seja, os povos que não adotaram a escrita ocidental. Também esses povos, mais tarde, se apropriaram das técnicas de registro usadas pela cultura dominante, como é o caso dos povos ameríndios que produziram seus próprios filmes⁷ e narrativas escritas⁸, quebrando com a autoridade do centro dominante que representa os sujeitos marginalizados pelo seu viés de colonizador.

Com o passar do tempo, os pesquisadores dessa área começaram a identificar-se com os grupos com quem trabalhavam e então fizeram uma ciência engajada. É o caso de Franz Boas e Alan Lomax, trazidos por José Jorge de Carvalho para ilustrar o trabalho do pesquisador engajado que tem como missão "defender e valorizar a cultura daquelas comunidades frente ao Estado, que as despreza e maltrata em nome dos valores eurocêntricos dominantes". (CARVALHO, 2004, p. 4)

O registro de uma narrativa oral também pode ter um pesquisador engajado e este é o nosso caso, uma vez que buscamos desconstruir o pensamento colonizador da nossa sociedade através da arte. Pensando na "tradição contínua", passada pela oralidade, busca-se valorizar as vozes subalternizadas das mulheres entrevistadas, registrando suas narrativas como forma de resistência ao poder instituído.

⁷ Sobre filmes ver: Vídeo nas aldeias, projeto de produção audiovisual indígena, que já conta com grande acervo de trabalhos produzidos por diversas etnias. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009>. Acesso em dez. 2015.

⁸ Alguns exemplos de escritores originários são Graça Graúna (Disponível em: <http://ggrauna.blogspot.com.br/>), Olino Jekupé, Yaguarê Yamã e Kaká-Werá.

Desse modo, o vídeo *Ancestral na voz ascendente* coloca seus espectadores em contato com os contextos das narradoras e suas ancestrais, apresentando dinâmicas culturais do seu tempo e de suas histórias de vida, além de provocar questionamentos quanto o papel da mulher na sociedade. É uma forma de ocupar um lugar de fala no meio artístico e acadêmico, o que, num primeiro momento, não é permitido às mulheres e sujeitos subalternizados.

2 AS POÉTICAS MARGINALIZADAS E A IMPORTÂNCIA DE CONTAR UMA OUTRA HISTÓRIA

...para cantar junto do berimbau...

*Dona Isabel, que história é essa?
Dona Isabel, que história é essa?
De ter feito abolição
Ser princesa boazinha
que acabou com a escravidão*

*estou cansado de conversa
estou cansado de ilusão
abolição se fez com sangue
que inundava esse país
que o negro transformou em luta
cansado de ser infeliz*

*abolição se fez bem antes
e ainda por se fazer agora
com a verdade das favela, Dona Isabel
não com a mentira da escola*

*O Isabel chegou a hora
de se acabar com essa maldade
e de ensinar pra nossos filhos, o Isabel
o quanto custa a liberdade
Viva Zumbi nosso guerreiro
que fez-se herói lá em Palmares
viva cultura desse povo
a liberdade verdadeira
que já corria nos quilombos, Dona Isabel
onde já jogava capoeira*

Na epígrafe anterior, está transcrita uma ladainha (canto que inicia a roda de capoeira) cantada por Mestre João Pequeno. Os versos pedem que se cante a “verdadeira história”. O capoeira está “cansado de ilusão” e isso quer dizer, está cansado de ouvir a história contada nos livros, nas escolas - a história que vangloria o branco colonizador e esquece a luta do povo negro. A “verdadeira história” que o capoeira quer contar é uma celebração da sua luta e também uma maneira de desconstruir o pensamento colonizador. Ella Shohat e Robert Stam, pesquisadores descolonialistas, consideram que o “colonialismo é o etnocentrismo armado,

institucionalizado e globalizado” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 41), um sistema ocidental que foi imposto a todo o mundo como um regime único que segregou diversos povos, explorando-os para o estabelecimento do capitalismo atual.

Walter Mignolo, no ensaio “A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade”, faz um estudo histórico e político sobre a implantação do colonialismo e as decorrências que levaram ao neocolonialismo, ou seja, as marcas de exploração etnocêntrica que ainda continuam na contemporaneidade. No texto, o pesquisador trata do pensamento colonialista que institui quem são os sujeitos periféricos dentro do imaginário ocidental:

A partir do sec. XVI, com o triplo fato da derrota dos mouros, da expulsão dos judeus e da expansão atlântica, mouros, judeus e ameríndios (e com o tempo também os escravos africanos), todos eles passaram a configurar no imaginário ocidental cristão, a diferença (exterioridade). (MIGNOLO, 2005, p. 33)

Esse sistema submeteu o mundo aos seus valores, colocando-os como únicos e proibindo as manifestações dos povos de terras colonizadas. Sendo vistos como exterioridade do sistema, periferia no imaginário social, não foi possível a esses grupos fazerem uso da própria voz para se auto representarem, ou seja, sua história foi escrita pela perspectiva de seus dominadores. Por isso, busca-se uma transformação tendo como base a reinvenção e rememoração dos valores subjugados pelo processo colonial. Para que aconteça essa desconstrução, se faz muito necessária a valorização das histórias dos marginalizados pela sociedade, ou seja, as falas dos povos que foram dominados no processo colonial do qual percebemos as marcas até hoje: as mulheres, os excluídos pelo padrão social de sexualidade, os pobres, moradores de rua e de periferia.

A história periférica, que não é contada nas escolas, não está registrada de maneira escrita. A arte de escrever reservada a determinadas classes é um reflexo e também uma ferramenta de dominação. Adolfo Colombres (1997) lembra que Levi Strauss considerou a escrita como uma forma de legitimação das diferenças sociais:

Foi isto [a escrita reservada a classe sacerdotal em determinadas sociedades] que levou Levi-Strauss a sustentar a ideia de que a escrita parece favorecer a exploração dos homens [e das mulheres] antes de sua iluminação. Assim, em *Tristes Trópicos* escreve: “se minha hipótese está correta, temos que admitir que a função primeira da comunicação escrita é a de facilitar a escravidão. O emprego da escrita com fins desinteressados para obter dela satisfações intelectuais e estéticas é um resultado secundário, e ainda mais quando não se reduz a um meio para reforçar, justificar ou dissimular o primário. (COLOMBRES, 1997, p. 65)⁹

Por isso, através da oralidade se mantiveram resistentes as tradições e manifestações artísticas dos povos colonizados, ou seja, os sujeitos periféricos do processo colonial (o que poderia incluir quase todo o Terceiro Mundo, que foi dominado pela Europa no passado e atualmente sofre nas mãos do imperialismo norte-americano). Para quebrar a autoridade de quem dita as regras, a metrópole, existe um esforço dos periféricos em fazer-se ouvir. Isso implica, segundo José Jorge de Carvalho, em conquistar um “espaço de enunciação” para “assegurar um lugar de discurso” (CARVALHO, 2001, p. 120).

Valorizar a voz desses grupos, principalmente quando esta vem em forma de música, poesia ou narrativa oral, faz parte da “necessidade de democratização da produção artística” (DALCASTAGNÉ, 2008, p. 81). Isso quer dizer que a arte foi muito elitizada, enquanto que a poesia feita por vozes marginalizadas foi excluída, desmerecida e, tantas vezes silenciada.

A produção artística seria regida por leis transcendentais, o que a tornaria inacessível para alguns – uma vez que é bem mais fácil argumentar contra decisões humanas do que se impor diante de regras eternas e imutáveis, tão mais castradoras quanto mais enraizadas parecem estar na realidade que as circunscreve. (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 66)

⁹ Tradução livre de: “fue esto lo que llevó a Levi-Strauss a sostener que la escritura parece favorecer la explotación de los hombres antes que su iluminación. Así, en *Tristes Trópicos* escribe: “si mi hipótesis es exacta, hay que admitir que la función primaria de la comunicación escrita es la de facilitar la esclavitud. El empleo de la escritura con fines desinteresados para obtener de ella satisfacciones intelectuales e estéticas es un resultado secundario, y más aún cuando no se reduce a un medio para reforzar, justificar o disimular el otro.”

Essa constatação da necessidade de acontecerem mudanças na produção artística levou grupos organizados na periferia de São Paulo a criar um movimento, a Literatura Marginal. Érica Peçanha explica inicialmente o que esse movimento não é:

marginal adjetiva aqueles que estão em condição de marginalidade em relação à lei ou à sociedade e possui, portanto, sentido ambivalente: assim se refere, juridicamente ao indivíduo delinquente, indolente ou perigoso, ligado ao mundo do crime da violência; aplica-se, sociologicamente, aos sujeitos vitimados por processos de marginalização social, como pobres, desempregados, migrantes ou membros de minorias étnicas e raciais, e tem como sinônimo o adjetivo marginalizado. (NASCIMENTO, 2009, p. 36)

Considerando as relações com o mercado editorial, a linguagem e demais elementos narrativos (narradores, cenários, personagens), esse grupo procura se auto-representar, quebrando a lógica da literatura canônica na qual os marginalizados aparecem narrados pela voz da elite. Essas pessoas foram silenciadas ao longo da história e, por “acesso à voz”, entendemos que não tiveram abertura para se expressarem, devido a uma série de fatores, mas, sobretudo, o colonialismo. É importante focar a ideia do lugar de fala, ou seja, de quais espaços as escritas e expressões orais vêm. Fazemos uma reflexão de que existem os marginalizados e suas escritas provêm, portanto, de espaços marginalizados na nossa sociedade. Dificilmente um marginalizado ocupa um lugar de fala que é ouvido, como a literatura, e isso é reflexo da dominação (cultural). Regina Dalcastagné escreve que “o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a ele” (DALCASTAGNÉ, 2008, p. 78). Além disso,

[...] o que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. (DALCASTAGNÉ, 2008, p. 79)

Considerando a representatividade dessa corrente, é interessante conhecer a perspectiva de um de seus expoentes, o escritor Ferréz:

Quando eu lancei o Capão Pecado me perguntavam de qual movimento eu era, se eu era do modernismo, de vanguarda... e eu não era nada, só era do hip hop. Nessa época eu fui conhecendo reportagens sobre o João Antônio e o Plínio Marcos e conheci o termo marginal. Eu pensei que era adequado ao que eu fazia porque eu era da literatura que fica à margem do rio e sempre me chamaram de marginal. Os outros escritores, pra mim, eram boyzinhos e eu passei a falar que era literatura marginal. (FERRÉZ apud NASCIMENTO, 2009, p. 42-43)

A fala do escritor Ferréz se relaciona com a ideia da representatividade das classes marginalizadas na literatura. O escritor considera a escrita dos expoentes da classe média, os “boyzinhos”, diferente da sua, uma vez que não representa de fato a realidade com a qual ele convive, mas inscreve perspectivas do cotidiano burguês. A literatura da periferia é a voz marginal que precisa sair, se expressar, gritar, para poder ter o seu espaço dentro do centro.

“Que bom seria se não precisasse cantar nossa dor”, mas é preciso. O verso do samba, citado na epígrafe deste trabalho, lamenta a realidade periférica em que negros, quilombolas, indígenas, e mulheres, foram lançados durante nosso processo histórico. No entanto, chama a atenção, assim como Ferréz, para a necessidade de “cantar” a realidade própria dos marginalizados, porque, se não for narrada pelos sujeitos em questão, tenderá a ser uma história falsa, que vai de acordo com os padrões já impostos pela estrutura social.

O perigo de uma história única é a possibilidade que ela abre para a dominação de um grupo sobre outro, uma vez que ela reflete realidades, e, assim como já apontamos, quem narra coloca a sua perspectiva e o que tem valor social é a versão hegemônica e oficial. Carvalho observa o perigo de uma história narrada apenas pelo lado “vencedor” e escreve que “o Estado construiria discursivamente uma memória que mais tarde seria disseminada para todos por intermédio das escolas” (CARVALHO, 2004, p. 4). Essa memória, coletada e inscrita por pesquisadores, dá preferência para o lado masculino, branco e colonizador da história.

Ocupar um lugar de fala dentro da história, inclusive no meio artístico, muitas vezes, não é permitido às mulheres. Quando uma mulher pega um violão numa roda de música, por exemplo, ela passa por uma prova para mostrar aos músicos que

também é criativa, expressiva e sensível para essa arte. O mesmo acontece na literatura, pois poucas escritoras são levadas a sério neste meio em que os assuntos importantes e sobre os quais se deve escrever são “de homem”.

Séculos de literatura em que as mulheres permaneciam nas margens nos condicionaram a pensar que a voz dos homens não tem gênero e por isso existiam duas categorias, a “literatura”, sem adjetivos, e a “literatura feminina”, presa a seu gueto. (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 66)

Dessa forma, a voz das mulheres é silenciada em contrapartida à representação feita pelos homens, que não são “representativas do conjunto das perspectivas sociais”, ou seja, não tem legitimidade para falar em nome das mulheres pois só elas podem descrever/narrar o que sentem. É o mesmo que acontece a todos os sujeitos marginalizados, que encontram na ficção estereótipos de suas realidades, e não uma representação coerente e com sentido para eles mesmos. Na Literatura canônica, há, de fato, muitas personagens femininas, mas estas estão inseridas em romances em sua maioria escritos por homens e muitas vezes acabam reforçando tabus e padrões.

Portanto, faz-se necessária a ampliação do nosso campo atual de reflexão, ou seja, é preciso refletir sobre a condição da mulher enquanto sujeito subalternizado, que tem lugar de enunciação tolhido, não podendo se auto-representar dentro da literatura e em outros campos do conhecimento. A legitimidade da mulher de se auto-representar é posta em dúvida dentro do sistema em que vivemos, pois, historicamente, não tivemos controle dos meios de produção e, por consequência, o espaço de enunciação foi limitado. Por isso, é necessária a apropriação e insurgência da voz feminina subalternizada para que haja representação coerente e satisfatória:

Aqueles que estão objetivamente excluídos do universo do fazer literário, pelo domínio precário de determinadas formas de expressão, acreditam que seriam também incapazes de produzir literatura. No entanto, eles são incapazes de produzir literatura exatamente porque não a produzem; isto é, porque a definição “literatura” exclui suas formas de expressão. Assim, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros. (DALCASTAGNÉ, 2008, p. 80-81)

Em grande parte dos espaços de produção de sentido, de expressão e fazer artístico, existe uma exclusão imposta a alguns grupos, reforçando as diferenças sociais. As mulheres ainda não tem pleno direito à voz na literatura escrita e é na oralidade que se reforçam as narrativas femininas.

3 ANCESTRAL NA VOZ ASCENDENTE: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO VÍDEO E SUA ANÁLISE

Desde que conheci a capoeira, me identifiquei como pertencente à cultura afro-brasileira e muitas histórias, versos e ritmos passaram a fazer parte da minha vida cotidianamente. Através desse contato, pessoas me mostraram suas artes, como por exemplo, Mestre Renato e o grupo Beabá de Angola, e a tradição ancestral, que antes parecia distante, se mostrou presente no universo em que vivemos.

Visitei quilombos e aldeias indígenas e, em 2014, comecei a participar de um coletivo musical com o objetivo de acompanhar as composições de um senhor negro chamado Telmo Flores que fazia intervenções nos espaços periféricos. Alguns meses mais tarde, esse grupo tornou-se a Banda Kalunga, que continua fazendo muitas atividades a serviço da expressão da voz marginalizada e da valorização da cultura afro-brasileira.¹⁰

Assim, considero os Mestres dos saberes tradicionais como minha fonte de pesquisa, descolonizando o estudo acadêmico centrado nas salas de aula e nos moldes ocidentais dominantes. Jogar capoeira, entender a lógica da roda, conviver com os mestres, participar de atividades junto a comunidades carentes, motivaram meu processo pessoal para a desconstrução do ensino (neo) colonialista e assim, foi possível chegar ao estudo deste trabalho.

Esta trajetória me levou ao interesse pela Literatura Oral e o trabalho da professora Ana Lúcia e seu grupo de pesquisa, o que incentivou a fazer a disciplina eletiva Literatura Oral Tradicional e estudar a voz dos marginalizados. Durante o semestre no qual estava cursando esta disciplina, conheci Gilda e nossa amizade floresceu na forma de performance e do vídeo produzido como trabalho final.

¹⁰ Para saber mais sobre a Banda Kalunga, visitar a página da banda no Facebook: <https://www.facebook.com/Kalunga-906143349413982/?fref=ts>. As músicas “Kalunga” e “Como é Belo” estão disponíveis para ouvir online.

Depois de explicitados os meus motivos pessoais para realizar este trabalho, tratarei dos dispositivos técnicos que foram usados na criação de *Ancestral na voz Ascendente*, ou seja, uso da câmera na mão ou tripé, a opção pelo movimento ou plano fixo, os usos de zoom, trilha sonora e iluminação. Todos esses elementos foram pensados para traduzir os sentidos do que é narrado por Anita e Gilda.

Já na filmagem é que se decidiu fazer com que as formas distintas de contar histórias conversassem. Por isso, é importante contar o andamento das experiências com a câmera. Para pensar este trabalho de captação das imagens, é preciso ter consciência do “corpo incorporado ao dispositivo de gravação” (DEVOS; ROCHA, 2009, p. 7). Esse é o olhar que constrói o vídeo a partir do que é visto e sentido.

A montagem do depoimento de Anita aparece em plano sequência, ou seja, não houve interrupção enquanto a narradora estava falando. No entanto, houve um planejamento anterior à filmagem, o qual foi feito em criação conjunta com a narradora, tendo tema e movimentos antevistos.

Escolhemos iniciar a cena com “sombras chinesas” (palavras de Anita): uma cena que tem como pano de fundo a cortina de sua casa, trazendo aqui elementos teatrais à vida cotidiana. Essa cortina esconde a narradora, da qual só é possível ouvir a voz. Isso se dá para lembrar a importância da voz e criar um clima de suspense enquanto não aparece o corpo que a emite. Em seguida, optei pelo movimento da câmera que segue a narradora para focalizar o seu rosto na luz ambiente e permitir a visualização de suas expressões com maior nitidez, além de permitir à narradora o movimento de sentar-se, com a cachorrinha ao colo, para contar a sua história.

Primeiro plano - focalizando a sombra na cortina

Anita: Aqui, estamos, eu e Negrinha, não... Pretinha, e vamos contar a história de minha mãe. *(movimento da câmera)* Eu nasci filha de um sol galáctico e... minha mãe morava numa cidade em que existiam quinze habitantes. Ela ia de burro a limpar a roupa de meus tios porque tinha

cinco irmãos e hoje em dia, (*sentando-se*) ainda é uma vila, uma aldeia, muito muito pequena.

Segue-se a filmagem, em câmera fixa, tendo como primeiro plano o rosto de Anita enquanto narra a história da mãe nesta vila e arredores ("com quinze anos ela já transportava todas as ovelhinhas para vender a carne por aí") e sua relação com os familiares homens, que "hoje em dia ainda não compreendem como ela conseguiu ter um emprego para ela mesma, ter um auto pra ela mesma".

Na mesma noite, fiz outros registros visuais buscando uma narrativa oral que coubesse no que eu havia imaginado para o trabalho: um conto espontâneo, com uma sequência não muito longa mas que desse conta de mostrar nas imagens alguns elementos essenciais, como o olhar de quem narra, os gestos e a sequência narrativa, assim como a filmagem de Anita. No entanto, mesmo tendo captado lindos momentos em cenas que guardarei com muito carinho, não foi possível captar outra narrativa oral com boa qualidade de áudio e que tivesse a mulher como figura central.

A filmagem da narrativa de Gilda ocorreu na semana seguinte e de início já foi diferente de maneira que foi combinada, com hora e local. Isto se deu através do convite que fiz a Diogo Dubiela, artista com formação em Ciências Sociais, e Gilda, integrante do Coletivo Coiote, criadora de fanzines e performer pornoterrorista¹¹, para coproduzir a filmagem de uma performance que dialogasse com a nossa discussão sobre narrativas orais e o silenciamento das vozes subalternizadas.

Gilda escolheu montar a sua performance no terraço da Casa de Estudante da UFRGS (minha morada desde a entrada na universidade) contracenando com os prédios do horizonte. Além de Diogo e eu, que filmávamos, outras duas pessoas assistiam ao ato performático, o que também caracteriza o vídeo como registro de um

¹¹ Pornoterrorismo: e uma proposta de performances que desconstrói a ideia de gênero convencional, além de investir contra as ideias de beleza padrão e comercial. Para mais sobre esse conceito, acessar <http://pornoterrorismo.com>, página que contém material visual com performances nessa linha de pensamento.

momento de performance, ou seja, não é só uma cena feita exclusivamente para ser filmada mas também para ser sentida pelos participantes naquele instante-presente.

Esta performance constrói-se, basicamente, em dois grandes planos: o preparo da performer, que, ao colocar um traje feminino em seu corpo aparentemente masculino, no entanto, trans-formado, brinca com a imposição da sexualidade, e ao pintar seu rosto, com tinta de jenipapo e carvão, lembra a pintura corporal indígena. O segundo macro-plano é quando Gilda fala e alimenta-se de uma laranja, momento da performance onde a performer cuspe as sementes num ato simbólico como se estivesse cuspidando na cara dos estupradores de suas ancestrais. Neste momento, focamos o rosto pintado da performer em primeiro plano, usando de zoom para mostrar seus lábios e olhos enquanto conta a história de suas antepassadas. Decidimos intercalar todos esses momentos para que transparecesse ao espectador o tom ritualístico da performance, com seus vários clímax e catarses.

O momento da performance em que existe o ato de despir-se, vestir-se e pintar-se está associado ao preparo ritual das comunidades indígenas antes da alimentação. A performer não somente se arruma para narrar a história, mas para comer, relembando o costume da bisavó:

Primeiro plano - o rosto de Gilda

Gilda: Eu acho que tem histórias que precisam ser contadas. Essa história começa no final do século XIX, na Zona da Mata de Minas Gerais, onde viviam os Botucudos, assim chamavam os colonizadores. Eram os índios Puri, que é a etnia da minha bisavó (*come um pedaço da laranja*), que nasceu índia, aldeada, numa cidadezinha que hoje em dia se chama Granjas Betânia... fica próximo de Juiz de Fora. Ali a minha vó nasceu, cresceu, junto com os outros índios parentes dela e eles tinham um ritual de, de manhã, ao acordar, a tribo toda acordava e fazia um ritual de saudação ao sol. Nesse ritual, eles se arrumavam e se pintavam pra poder fazer a primeira refeição. (*come mais um pedaço da laranja*)

Durante a performance, Gilda dá o texto (narrativa oral) enquanto come a laranja. Depois que termina de falar, ela continua comendo e olha fixamente para a câmera. Quisemos dar um tom de catarse ao vídeo, aproximando o(s) espectador(es) das narrativas, uma vez que todos têm mãe, avó, bisavó e muitas delas tiveram a sua história apagada. Dessa forma, a produção foi feita a fim de que as histórias se entrelaçassem e os sentidos de uma se unissem aos de outra. Não foi um recorte arbitrário, mas um cuidado com a estrutura narrativa para que as cenas tomassem um tom poético na sucessão de imagens.

Enquanto na linguagem escrita esta narrativa toma forma basicamente através da escolha de palavras, da combinação entre elas e da pontuação utilizada, que confere ritmo ao texto, na linguagem audiovisual a narrativa é construída não apenas com palavras, escritas e faladas, mas também com sons, cores, enquadramentos, velocidades de imagens e, mais importante, através da combinação de todos estes elementos em sequências de imagens que vão sendo colocadas lado a lado. (HARTMANN, 2008, p. 6)

O processo de filmagem e montagem foi pensado para causar determinado efeito no(s) espectador(es) e responder uma sequência narrativa que desse conta das perguntas: quem narra? o que e como é narrado? qual a importância de contar essas histórias? Perguntas essas que antecedem o momento em que nasce a imagem.

Segundo Tarkovski, em *Tempo, ritmo e montagem*,

A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme. (TARKOVSKI, 1998, p. 135)

Dessa forma, tivemos perguntas e ideias norteadoras que se inscreveram no processo de filmagem que, mais tarde, foram organizadas na montagem. Considerando a estética do filme, acreditamos que a montagem tem como função principal a narração dos fatos, a organização das imagens para que tenham efeito narrativo, possibilitando a compreensão dos signos envolvidos e da mensagem que está sendo comunicada. A

montagem de *Ancestral na voz ascendente* é constituída de cortes entre as duas narrativas, misturando-as numa sucessão de imagens, ora as cenas com Anita, ora com Gilda, para causar um efeito narrativo que capte a atenção do espectador, interessado na continuidade das duas histórias. Além disso, outras cenas, como a da fogueira, foram incorporadas na montagem final para fazer referência aos hábitos tradicionais à beira do fogo (caráter intrínseco da ancestralidade no ato da narração oral).

3.1 A narração de Anita

Anita foi voluntária para os meus primeiros experimentos com a câmera registrando narrativas orais. Sua narração se deu de forma espontânea, ou seja, não teve nenhuma combinação prévia a não ser a temática do vídeo. Em sua casa, brincamos com a lona da garagem como se esta fosse uma cortina de um palco. Logo após uma abertura em que Anita diz em tom circense “aqui estamos e hoje vamos contar a história de minha mãe!”, a câmera se recoloca, seguindo-a, para mostrar-lhe o rosto e os gestos.



(Anita narrando a história de sua mãe)

O registro da narrativa continua sem cortes e a narradora nos conta como sua mãe sofreu opressão no meio doméstico, em sua própria família. Essa história revela o cotidiano de “muitas mulheres deste século” (Anita), ou seja, o trabalho forte que muitas exercem sem terem o apoio dos familiares. A opressão doméstica acontece num âmbito privado da vida das mulheres, em relação a seus pais ou companheiros, como no caso da mãe de Anita.

A violência doméstica apesar de não estar circunscrita à família necessariamente, tem nessa instituição o seu habitat perfeito, em razão de ser a família hegemonicamente representada como o lugar acima de qualquer suspeita. E é nesse ponto em que se encontra um grave problema, pois que a preservação da instituição familiar acaba se sobrepondo, no imaginário da sociedade, à integridade física de seus membros. Considerar a violência contra a mulher como uma questão privada, é reafirmá-la como um problema individual que se acoberta numa relação íntima e particular, impedindo que se estabeleça uma responsabilidade social em busca de uma solução legal. (REZENDE, 2014, p. 11)

Esta narrativa cotidiana traz à tona o problema das relações familiares, em que a subordinação dentro da família permite e reforça a violência contra a mulher. Desde cedo, as mulheres trabalham em atividades mal remuneradas e desgastantes.

3.2 A performance de Gilda como foco de resistência

A performance de Gilda é um grito. É uma força que vem de dentro para impulsionar outros tantos gritos que foram silenciados na história da nossa terra colonizada, antes chamada Abya Yala e agora América Latina. Sua performance está a serviço da desconstrução do que fomos condicionados a aceitar como verdadeiro e único, ou seja, a história do homem branco colonizador. Através da rememoração das ancestrais mulheres da performer, quebra-se o *status quo* estabelecido como padrão, uma vez que se fala em mulheres marginalizadas, com pouco recurso financeiro e sem acesso aos lugares de fala de prestígio na nossa sociedade.

A arte como ferramenta de luta está a serviço da rememoração da história que foi quase apagada pelo colonialismo, e por isso lida com a desconstrução do preconceito e o fazer da resistência. A música engajada da Banda Kalunga, por exemplo, questiona o que está imposto de maneira sublime e poética. Duas das canções que cantamos, chamadas “Vinte de Novembro”, samba que comemora o dia nacional da Consciência Negra e “Quilombola Aue”, música que traz a história de vários quilombos do Brasil, principalmente da nossa região. Escritas pelo Mestre Telmo, essas canções chamam muitas referências da luta negra, como Oliveira Silveira, Abdias Nascimento, Dandara de Palmares, entre outros, e essa atitude é uma homenagem aos feitos dessas pessoas, que são rememoradas nas intervenções artísticas, possibilitando um re-contato às pessoas que não os conhecem.

Apropriando-se da tecnologia, dos meios da arte e do espaço da universidade, damos um salto entre o universo de opressão no qual viviam as ancestrais indígenas e a possibilidade atual (no entanto, ainda pequena) de se auto-representar. Reconnectamos dois momentos da história – o primeiro, em que aquelas mulheres não tiveram direito de fala e decisão; e o segundo, três gerações depois, em que nós abrimos espaço no jogo da opressão para expressar a nossa voz e através dela e de nosso corpo, reconstituir os fatos de uma história hipócrita e mal contada.

Assim, a arte que não está subjugada ao exercício do capitalismo, a arte “pé no barro”, aquela que não é feita só para deleite e fruição, mas também para questionar,

engajar-se e fortalecer um grupo marginalizado, é uma demonstração da resiliência. Os povos colonizados resistiram a dominação também através da arte engajada, da luta poética e assim continuamos a brigar pelo que é nosso, pelo nosso direito de nos manifestar e ter espaço.

A performance é uma forma artística constituída no momento presente. Gilda trans-forma-se em poesia e arte, usando sua voz e gestos, para expressar com seu corpo o passado de suas familiares. Inicialmente, ao despir-se e vestir uma lingerie, a performer coloca em jogo o binarismo de gênero.

Ela veste-se no plano da cidade, a câmera foca seu corpo.

Ela se pinta na luz do sol - faz marcas indígenas no corpo.

Conta a história de seus antepassados - suas avós.

Conta a história de suas mães - as mulheres antes dela.

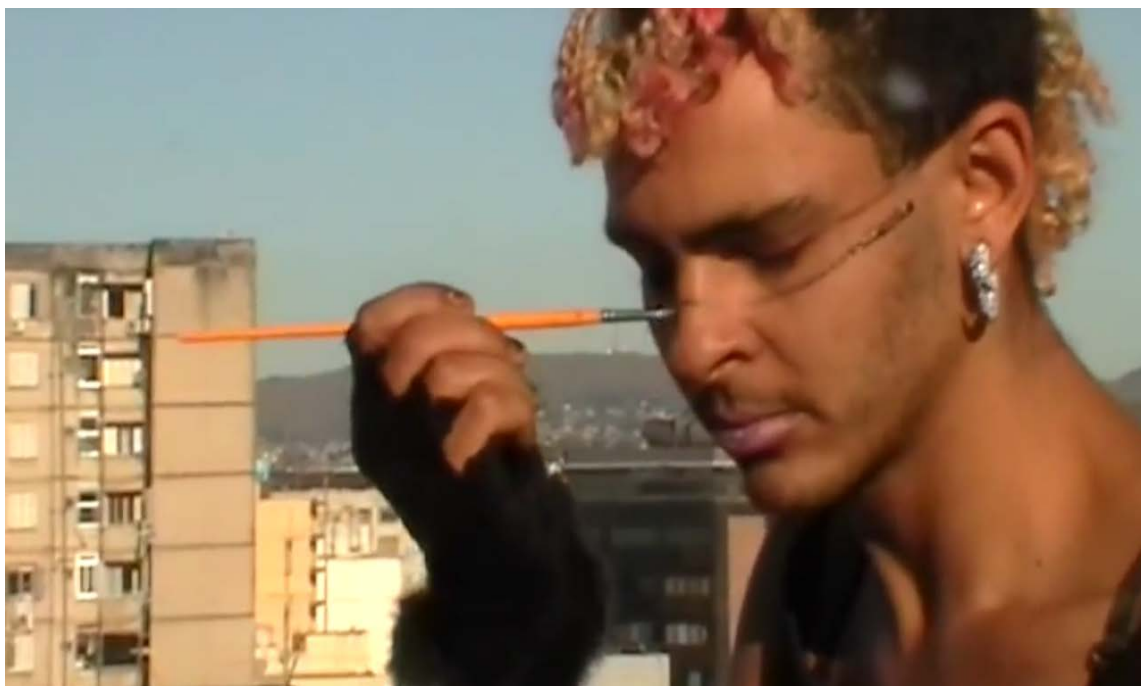
Conta assim a sua própria história, denunciando as marcas da dor e do sofrimento.

Este poema foi escrito na época da produção do vídeo e sintetiza o que eu sentia após a performance de Gilda. Existe uma ligação entre as histórias das mulheres de todos os tempos, traçadas, muitas vezes, com dor e sofrimento.

Além de constituir um momento único e catártico, o registro das narrativas aqui é um chamado a outras pessoas para que contem as histórias das esquecidas e esquecidos de seu convívio. Essa narração traz à nossa realidade, outras perspectivas para reconstruir e modificar a história oficial, inscrevendo olhares dos que não tiveram espaço de representatividade. Isso representa continuidade da tradição, quebra do silêncio pela descendência, transformação do presente e do passado, releitura do que foi colocado como certo e recriação da “narrativa única”.

A tradição é um ritual que se manifesta no sentido de narrar a história com o corpo. O ritual é um exercício corporal da própria ancestralidade e um instrumento de

autoconhecimento para a consciência do corpo e da voz, passando pela rememoração das tradições que ainda se manifestam em nós.



(Gilda se pinta com tinta de jenipapo e carvão, relembrando costumes ancestrais)

Quem assiste a performance de Gilda, percebe o ritual que se manifesta visualmente por meio da pintura corporal. As tradições do povo antepassado são rememoradas pelo movimento corporal da performance. Os gestos são os mesmos, ainda que a técnica de pintura seja outra, marcada pelas modificações do passar do tempo (tinta de jenipapo e carvão aplicada na pele com pincel) e o contexto é significativo já que a edição permitiu colar o áudio da parte da narrativa na qual a performer narra os costumes do povo Puri.

Este povo, cujo nome significa “povo pequeno”, habitava a região da Zona da Mata mineira e, antes da colonização, pode também ter vivido no Estado da Paraíba. De acordo com estudos historiográficos que tentam recuperar seus costumes, esse

grupo originário tinha o hábito de pintar o corpo, principalmente o peito, braços e pernas.¹²

¹² Para mais informação sobre o povo Puri: <http://ongforcaverde.blogspot.com.br/p/arqueologia-botocudos.html>

CONCLUSÃO

O corpo demonstra marcas da cultura que estão intrínsecas aos seres, ou seja, nossos hábitos, modos de interagir e relacionar, conceitos e até o código genético são extremamente influenciados pelo meio em que vivemos. No Terceiro Mundo, essas marcas estão extremamente ligadas ao regime colonial, o qual deixou gerações e gerações subalternizadas, tendo suas expressões caladas e menosprezadas diante da cultura dominante.

No entanto, existe um processo de subversão à estrutura imposta, já que os corpos e as vozes anseiam a libertação. A voz escondida e silenciada pelo colonialismo foi tomando outras formas para sobreviver, sincretizada a outras maneiras de expressar. As línguas indígenas e africanas foram incorporadas pelo português oficial, mesclando seus sons, tonalidades e jeitos de narrar. Enquanto a cultura dominante valorizava a escrita, os subalternizados mantiveram seus costumes, histórias e cantos através da oralidade. Assim, sempre houve resistência à colonização, ou seja, uma capacidade “elástica”, fluida, de adaptarem-se em meio às imposições. É a chamada resiliência, condição dos subalternizados de manterem vivas as suas raízes. Assim, trabalhar com as narrativas das vozes marginalizadas é uma das formas da resiliência que possibilita uma reestruturação do mundo inventado pela narração da história oficial, recriando-a também pelo nosso olhar e o de nossas antepassadas silenciadas.

rever nossa história, que sempre foi vista de forma parcial e unilateral, sempre pelos olhos dos dominadores, buscando contribuir para eliminar a invisibilidade daquelas que sempre foram dominadas e apagadas do processo histórico. É fundamental voltar ao passado, não apenas para não deixá-lo no esquecimento, mas sobretudo para reinterpretá-lo e criar condições sociais que assegurem um futuro para além do domínio patriarcal, onde prevaleça a igualdade de gênero. A reflexão sobre o passado com um olhar crítico e sem preconceitos ajuda a superar a herança da opressão e de exclusão, e permite traçar novos caminhos de transformação na nossa sociedade atual. (NAVARRO; SCHMIDT, 2007, p. 95)

No estudo sobre oralidade e escrita indígena, Silveira discute o poder que a língua tem de segmentar através das diferentes formas como é usada e apresenta

maneiras para possível transformação social através de deslocamentos da estrutura instituída. No caso por ele estudado, essa quebra é o uso da escrita por populações que antes não tinham esse hábito, ou seja, culturas que passaram a ter domínio de uma das técnicas do “universo dos colonizadores” significando a quebra de um sistema imposto para preservar o seu universo, “acabando com uma submissão que exterminou tantas pessoas e tantas línguas” (SILVEIRA, 2005, p. 13).

Assim como a “escrita da língua indígena está servindo para desviar o poder que a escrita sempre exerceu nessas comunidades” (SILVEIRA, 2005, p. 13), a publicação desse vídeo é um dos possíveis “gestos de deslocamento” para esquivar-se do poder criado pelo uso da língua nas formas canônicas de representação e expressão. No caso dessa obra, busca-se reinventar as formas de expressão, utilizando-se da ancestralidade contida no ato de narrar, ligada ao domínio das novas tecnologias do trabalho audiovisual. O conteúdo das narrativas orais do vídeo dá foco às vozes marginalizadas e, além disso, a performance preparada por Gilda propõe o deslocamento da ideia de gênero binário imposta na nossa sociedade.

Buscamos a transformação social através da arte engajada, tentando quebrar o poder exercido pela língua e seu uso nas formas canônicas de arte. Para dar continuidade às tradições manifestadas pela narrativa, o registro visual foi realizado, buscando a arte como possibilidade de um contínuo processo de renovação nesta era da palavra desvalorizada e domesticada, na qual se torna urgente recuperar a capacidade mágica, criadora de mundos, que a linguagem ainda possui para muitos povos da periferia.

Seguindo a linha de pensamento de Celebração da Linguagem, de Adolfo Colombres, acreditamos que as culturas orais marginalizadas pelo processo colonial guardam chaves capazes de salvar a modernidade ocidental do abismo no qual vivemos, ou seja, na oralidade, na rememoração dos costumes e nas narrativas de culturas subalternizadas existe a possibilidade de transformar o que foi imposto pelo colonialismo. O pensador argentino ainda reflete que “solo el poder de la risa puede salvar a lo ludico de la banalidad e insuflarle los atributos del fuego, volviéndolo

altamente revelador por la manera en que desnuda a las falsas palabras, instrumentos del poder político” (COLOMBRES, 1997, p. 14).

Com base nos estudos de Richard Schechner, que diz que “toda ação é uma performance” (SCHECHNER, 2011, p.12), acreditamos que todo o vídeo constitui uma performance, uma obra de arte que tem temporalidade única. Assim sendo, essa obra vai além da ideia de curta, registro visual e documento: é uma produção artística completa, a qual considera necessária a abertura de espaços de expressão para as belas palavras-fogo das quais fala Colombres.

Este vídeo é também um chamado para que se procure valorizar o que se mantém das culturas orais na nossa sociedade, mostrando as fissuras da estrutura social ocidental e eurocêntrica, colocando o poder das palavras-fogo em evidência. A voz, quando passa a outro suporte, no caso, o vídeo, tem o seu alcance aumentado e assim, seu poder de transformação. Buscou-se fazer o registro visual das narrativas orais para potencializar o alcance de seus conteúdos. O processo de filmagem possibilita que maior público tenha acesso à narrativa, e, portanto, à ancestralidade intrínseca ao ato de narrar. Dessa forma, é possível quebrar a lógica imperialista, dando visibilidade ao que foi silenciado e desmerecido ao longo da História.

Tendo em vista que, por meio dos estudos descolonialistas e da amplitude do alcance das poéticas orais, os subalternizados estão caminhando para o dia em que poderão falar literariamente com a própria voz, usamos do vídeo para incentivar nos espaços que frequentamos (sobretudo a universidade) a auto representação das vozes periféricas. As narrativas de Anita e Gilda trazem, na voz delas mesmas, o que experienciam como mulheres na contemporaneidade, junto às marcas do passado.

Esta obra é um dos primeiros passos de um trabalho que pretende reunir vozes marginalizadas que expressem a história esquecida. A ideia é seguir os estudos, buscando as mais belas palavras que criam espaços para compreender a nós mesmos, nosso presente e passado. Pensando nisso, agradeço as considerações da banca examinadora deste texto, Laura Delavalle e Camila Alexandrini, e espero poder em breve associar também as sugestões que me foram passadas. Lidar com os textos

teóricos é mais um desafio para as seguintes etapas deste trabalho e o estudo que nasce a partir das poéticas marginalizadas.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BÂ, Hampatê. A tradição viva. In: **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**/editado por Joseph Ki -Zerbo. 2. ed. rev. p. 167-212. Brasília: UNESCO, 2010.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2011.

CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: Vol. 15, p. 107-147, jul. 2001.

_____. José Jorge de. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras**: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. Brasília, 2004.

CARVALHO, José Ricardo. **Educação, identidade e literatura oral: o griot na diáspora africana**. In: Revista Fórum Identidades. Itabaina: Ano 08, Vol. 16, jul. 2014.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLOMBRES, Adolfo. **La celebración del lenguaje**. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1997.

DALCASTAGNÈ, Regina. Isso não é literatura. In: **Entre fronteiras e cercado de armadilhas**: problemas na representação da literatura brasileira contemporânea. Brasília: UnB, 2005.

_____. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: **Ver e Imaginar o Outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In QUEIROZ, Sonia. **A tradição oral**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

HARTMANN, Luciana. **Do vídeo etnográfico, ou de como contar histórias com imagens**. Brasília: UnB, 2008.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciencias sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NAVARRO, Márcia Hoppe; SCHMIDT, Rita Therezinha. A questão de gênero: ideologia e exclusão. In: **Anais do 2º Congresso Internacional sobre Mulher, Gênero e Relações de Trabalho**, Goiânia, p.85-96, 2007.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor. In: **Fronteira Z**, v. 3, n. 3. São Paulo, 2009.

REZENDE, Maria F. S. B. **Violência contra a mulher – a invisibilidade do privado vs. A falência do Estado**. Departamento de Direito, PUC/RIO, 2014.

ROCHA, Ana Luiz; DEVOS, Rafael. **Constelações de Imagens e Símbolos convergentes no tratamento documental de acervos audiovisuais de narrativas orais**. In: *Múltiplas narrativas*, n.22. Porto Alegre: 2009.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Tradução de R.L. Almeida, publicado sob licença creativa commons, classe3. Abril de 2011. Do original em ingles SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, 2002. p. 28-51. Disponível em: http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf

SCHWARZTEIN, Dora. **Historia Oral, memoria e historias traumáticas**. In: Revista História Oral, v.4. Associação Brasileira de História Oral: 2001.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVEIRA, Elza Gonçalves da. **Sobre Literatura Xacriabá**. Belo Horizonte: FALE/UFMG-SECAD/MEC, 2005.

SOUZA, Lynn M. T. Menezes de. Uma outra história, a escrita indígena no Brasil. In: RICARDO, F. **Povos Indígenas no Brasil: 2001/2005**. p. 203-208. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.

TARKOVSKI, Andrei. Tempo, ritmo, montagem. In: **Esculpir o tempo**, p. 134-148. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Atelier Editorial, 2005.

_____. **Performance, Recepção e Leitura**. Editora Cosac Naify, 2007.